



## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

18 | 2009

Le système d'enseignement occidental (XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)

---

### Figures du faussaire et de l'enchanteur dramaturge

Réécriture, falsification et théâtralité dans *Les Chevaliers de la Table Ronde de Cocteau*

Fabienne Pomel

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/11723>

DOI : 10.4000/crm.11723

ISSN : 2273-0893

#### Éditeur

Classiques Garnier

#### Édition imprimée

Date de publication : 20 novembre 2009

Pagination : 367-386

ISSN : 2115-6360

#### Référence électronique

Fabienne Pomel, « Figures du faussaire et de l'enchanteur dramaturge », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 18 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/11723> ; DOI : 10.4000/crm.11723

---



## **Figures du faussaire et de l'enchanteur dramaturge. Réécriture, falsification et théâtralité dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau<sup>1</sup>**

*Abstract : In his Arthurian play Les Chevaliers de la Table Ronde, Cocteau links the process of rewriting with falsification and theatricality through the character of Merlin, actor, dramatist and forger. The enchanter's voice is transposed into disembodied or strangely-embodied voices. Merlin becomes a negative character, master of artifices and director of a bad actor, Ginifer. He can be interpreted as the double of Cocteau himself, who proposes a false genealogy of his play ; he forms a contrast with two figures of the poet represented by Galaad and Ségramor. The play has been criticised for an excess of phantasmagoria and kitsch, even though Cocteau managed to transform medieval into theatrical merveilleux, using irony and subordinating it to a reflection on theatrical tricks.*

*Résumé : Dans la pièce arthurienne Les Chevaliers de la Table Ronde de Cocteau, réécriture, falsification et théâtralité sont liées à travers le personnage de Merlin, faussaire, acteur et dramaturge. La voix de l'enchanteur est déclinée dans des voix désincarnées ou incarnées dans des apparences problématiques. Merlin, personnage noirci, maître des artifices et metteur en scène d'un mauvais acteur (Ginifer), peut se lire comme un double que Cocteau dramaturge, et lui aussi faussaire dans la genèse fabulée qu'il propose de sa pièce, cherche à exorciser et qui contraste avec la figure du poète représentée par Galaad et Ségramor. La critique a rejeté l'excès de fantasmagorie et le kitsch de la pièce alors même que Cocteau a réussi à transposer le merveilleux médiéval en merveilleux théâtral dans une distanciation ironique et une réflexion sur les artifices théâtraux.*

Cocteau, dans sa préface aux *Chevaliers de la Table Ronde*, souligne qu'il semble y « rompre avec une sorte de manie de la Grèce »<sup>2</sup>. Cocteau a été séduit par le Moyen Âge, tout en prenant volontiers une distance avec un Moyen Âge qui prêterait surtout à rire et qui ressortirait au « genre moult », selon l'expression que rapporte Jean Hugo, qui avait observé Cocteau pouffer de rire à l'écoute d'un opéra d'Ezra Pound sur Villon<sup>3</sup>. Pourtant, Cocteau était curieux du Moyen Âge : il connaissait le groupe de théâtre dirigé par Gustave Cohen à la Sorbonne et avait vu

---

<sup>1</sup> Cette étude a fait l'objet d'une présentation dans le séminaire organisé par Nathalie Koble et Mireille Séguy à l'ENS d'Ulm le 26.05.06. Je les remercie vivement de cette invitation et de l'occasion de discussion ainsi offerte.

<sup>2</sup> *Théâtre* t. 1, nrf Gallimard, 1948, p. 71. C'est l'édition utilisée ici pour les références de pages. La pièce se lit aussi dans Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Nrf Gallimard, La Pléiade, dir. M. Decaudin, 2003, p. 575-658.

<sup>3</sup> Notice de la Pléiade, p. 1702, citant Jean Hugo, dans *Le regard de la mémoire*. Voir M. Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau*, X, 1985, p. 261. Dans la préface, Cocteau observe qu'il tenait les personnages de sa pièce pour « rébarbatifs », p. 72.

jouer le *Miracle de Théophile* en 1933, et plus tard le *Jeu d'Adam*<sup>4</sup>. Il reviendra au Moyen Âge avec *Renaud et Armide*<sup>5</sup> (1941) ou *L'Éternel Retour*<sup>6</sup> (1943). Écrite en 1934, et non en 1937 comme il le prétend dans la préface<sup>7</sup>, la pièce qui nous intéresse s'est d'abord intitulée *Blancharmure*. Il en fournit lui-même un résumé dans sa préface, fondé sur la métaphore centrale de l'intoxication et de la désintoxication du château d'Arthur :

S'il me fallait raconter la pièce, voilà comment j'essaierais de m'en sortir :

#### Premier Acte

Le château d'Artus est intoxiqué, drogué. Les uns mettent cela sur le compte du Graal, tabou mystérieux, relique du Christ qui enchante ou désenchante la Bretagne ; les autres s'y complaisent ou se révoltent. L'arrivée de Galaad (Parsifal), le très pur, qui désintoxique, amène le désastre et le désordre dans le parti des artifices.

#### Acte II

Chez Merlin. Nous savons maintenant qui drogue le château d'Artus et qui y trouve son compte : c'est Merlin l'Enchanteur, esprit négatif, qui emploie son jeune domestique Ginifer et le transforme à sa guise en tel ou tel personnage. La force occulte de Galaad l'emporte sur celle de Merlin. Merlin bafouille. C'est la première fois. Démasqué, il se défend à tort et à travers.

#### Acte III

Le château d'Artus est désintoxiqué, débarrassé d'artifices ou, pour être plus exact, l'auteur nous le montre en pleine crise de désintoxication. La vérité se découvre. Elle est dure à vivre.

Elle débute par la honte sur la reine, par la double mort de l'épouse et de l'ami. Artus chasse Merlin. Et le poète, le très pur, les quitte. Où on l'aime, il ne peut rester. Le soleil et les oiseaux renaissent. Cette vie réelle, violente, oubliée, fatigüe Artus. Aura-t-il la force ? Merlin le lui souhaite ironiquement. Mais dit le roi :

J'aime mieux de vrais morts qu'une fausse vie.

<sup>4</sup> M. Schneider l'indique dans l'article cité, précisant : « Il s'intéressa beaucoup à cette tentative, et plus qu'aux pièces elles-mêmes, à la façon dont elles étaient présentées », p. 155.

<sup>5</sup> Ce texte s'inspire de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575) à qui Cocteau emprunte les noms des héros, la métaphore du jardin, autre corps d'Armide, et l'enchanteresse qui retient l'homme par ses charmes avant de renoncer à ses pouvoirs. Mais comme le soulignent F. Ramirez et C. Rolot dans la Notice, « tous ces éléments sont moins importants comme références culturelles que comme données fondamentales d'un imaginaire commun ». Milorad, dans « Le rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », *Cahiers Jean Cocteau*, X, p. 267-280, parle de « pièce jumelle » avec les dédoublements, le personnage invisible, l'illusion et la fin de l'enchantement comme éléments communs.

<sup>6</sup> Voir Fleur Vigneron, « *L'Éternel retour* de Jean Delanoy et Jean Cocteau : le Moyen Âge passé et présent », dans *Images du Moyen Âge*, dir. Isabelle Durand-Le Guern, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 311-320, qui souligne la part d'humour et de distanciation des stéréotypes dans le film, attitude également perceptible dans la pièce qui nous intéresse.

<sup>7</sup> Voir ces problèmes de datation dans la Notice de La Pléiade, p. 1703.

Souhaitons lui d'avoir raison et de conserver le Graal revenu à Camaalot et qui n'est autre que le très rare équilibre avec soi-même.<sup>8</sup>

Cette lecture renvoie, malgré l'affirmation de Cocteau selon laquelle il « reste extérieur à cet ouvrage »<sup>9</sup>, à sa propre expérience de la drogue et de la désintoxication. Mais une telle lecture biographique, pour pertinente qu'elle soit, est loin d'épuiser les enjeux de la pièce. La drogue n'est qu'une image parmi d'autres d'un enchantement, décliné à travers le règne du faux et de l'artifice, du mensonge, du rêve ou encore de l'illusion<sup>10</sup>. Ce motif fédère deux plans du texte : celui de l'histoire qui met en scène le mensonge de l'adultère entre Guenièvre et Lancelot ou les artifices de Merlin, et celui du théâtre, comme autre espace de l'artifice et de l'enchantement. C'est pourquoi, si l'on peut voir en Arthur le double d'un Cocteau opiomane<sup>11</sup>, on peut aussi voir en Merlin une figure du dramaturge et du faussaire, autre double possible de Cocteau, qui comme l'observe Milorad, « est tantôt l'un, tantôt l'autre de ses personnages »<sup>12</sup>. La modernisation du matériau arthurien tiendrait alors moins de cette « lecture *stupéfiante* du Moyen Âge »<sup>13</sup> qu'à une réflexion sur la pratique de la réécriture et sur les figures du dramaturge et du poète. Réécriture, falsification et théâtre se trouvent en effet intimement liés, comme l'indique un élément hautement significatif du décor, l'arbre généalogique, décrit par les Notices que propose Cocteau en préliminaire :

La salle du théâtre doit être décorée de bois de cerfs, de banderoles, et le cadre de scène entouré d'un arbre généalogique qui prend racine devant le trou du souffleur

<sup>8</sup> CTR, p. 73-74.

<sup>9</sup> « Je tiens beaucoup à ce que mes lecteurs attentifs sachent combien je reste extérieur à cet ouvrage », ajoute-t-il à la suite de son résumé, p. 74.

<sup>10</sup> Milorad, dans « Le rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* et *Renaud et Armide* », article cité, observe que « l'opium (...) permet au poète de poser le problème plus général du mensonge, du faux-semblant, de la tricherie, de la facilité et de leurs contraires, la vérité, l'authenticité, la probité, le courage », p. 268. Mais il ne raccorde pas ce champ à la théâtralité.

<sup>11</sup> « On a pu voir dans cette figure du vieux roi flottant entre dérision et tristesse le masque même de Cocteau opiomane » (Notice p. 1706). Voir Milorad, « Rôle occulte de l'opium », article cité, p. 267-280, qui voit en Arthur le moi psychanalytique de Cocteau, en Merlin et ses acolytes le ça et en Galaad le surmoi (p. 270).

<sup>12</sup> Article cité, p. 270. « Merlin figure les forces de l'intoxication par l'opium, et Galaad, les forces de la désintoxication – forces antagonistes dont Cocteau lui-même a été le champ de bataille à maintes reprises, comme le château d'Artus », p. 270. La pièce serait alors une sorte de psychomachie. L'auteur de l'article évoque d'ailleurs la parenté de la pièce avec les « autobiographies secrètes, symboliques, allégoriques, allusives », p. 280.

<sup>13</sup> « En tout état de cause, cette lecture stupéfiante du Moyen Âge participe de la même volonté de modernisation des mythes que le poète avait déjà abondamment expérimenté sur l'Antiquité grecque », Notice, Pléiade, p. 1706. Cette thématique de la drogue est lue comme « détonateur de son inspiration ».

et dont le feuillage de plâtre couvre le manteau d'arlequin et le départ du balcon à gauche et à droite.<sup>14</sup>

Cet arbre attire l'attention sur la question généalogique, posée à la fois pour les personnages et pour la filiation textuelle, toutes deux falsifiées. En effet, il y a plusieurs arbres généalogiques possibles pour Blandine et Ségramor, selon qu'on opte pour la version officielle qui en fait des enfants d'Arthur et Guenièvre ou pour la version selon laquelle Lancelot est leur vrai père<sup>15</sup>. S'ajoute une autre généalogie falsifiée par rapport aux sources médiévales, celle de Galaad, fils de Lancelot et Mélusine et demi-frère des deux autres. Ce jeu de falsification se retrouve, on le verra, dans la généalogie de la pièce que fournit Cocteau dans sa préface et dans les manipulations libres auxquelles il se livre sur le matériau textuel arthurien. Enfin, cet arbre qui évoque une voix-racine, émanant d'un trou obscur et occulté, invite à s'intéresser aux voix désincarnées ou inversement incarnées dans des apparences problématiques, comme autant de déclinaisons de la voix d'outre-tombe d'un Merlin enserré ou d'un Merlin doué du pouvoir de métamorphose.

Il s'agira donc d'abord de voir en quoi Merlin apparaît dans cette pièce comme une figure du faussaire, un « maître imposteur »<sup>16</sup> à la fois acteur et dramaturge, puis de se demander en quoi Merlin, désigné comme « l'enchanteur » dans la liste des personnages, permet de décliner le motif essentiel chez Cocteau de la voix. Enfin, on soulignera en quoi Merlin fonctionne comme un double possible de Cocteau dramaturge, mais un double exorcisé, qui entre en tension avec la figure du poète, incarnée essentiellement par Galaad et Ségramor.

#### *« Ce maître imposteur » : Merlin, figure du faussaire*

##### *Merlin menteur et acteur démasqué : l'enchanteur malfaisant*

Merlin apparaît d'abord comme un auxiliaire des amants adultères dont il favorise la relation<sup>17</sup>, entretenant ainsi le mensonge<sup>18</sup>, comme il le confirmera après coup : « Votre Majesté se montre courageuse en face de la réalité. (...) ma seule politique fut de la lui revêtir de fleurs. » (p. 170).

Pourtant, il trahit les amants en révélant à Arthur par l'intermédiaire d'une chauve-souris que Lancelot est l'amant de Guenièvre, après avoir tenté par la fausse Guenièvre de persuader Lancelot qu'elle aimait Galaad<sup>19</sup>. Il apparaît ainsi comme un agent de la discorde, un traître qui joue un rôle auprès d'Arthur, portant le « masque

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>15</sup> « Ségramor est le fils de notre faute », observe Lancelot p. 95 et Artus éprouve des angoisses violentes sur sa paternité dans l'acte III.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 136.

<sup>17</sup> « Et c'est pour protéger les amours de la reine Guenièvre et du chevalier Lancelot que vous avez fait disparaître le neveu d'Artus et que vous m'avez fait prendre sa place », observe Ginifer p. 84.

<sup>18</sup> Cette thématique du mensonge est centrale dans *La Machine à écrire*.

<sup>19</sup> Voir p. 132-133.

d'un aumônier intègre»<sup>20</sup>, d'«un brave alchimiste»<sup>21</sup>, astrologue et ministre d'Arthur<sup>22</sup>. Mais ce rôle est démasqué par Galaad, son double inversé. Le résumé de la pièce l'annonce (II) et ce dernier l'affirme, l'identifiant comme traître, empoisonneur, à la fois vampire et sangsue :

J'ai démasqué cet homme. C'est Merlin l'enchanteur (p. 135)

Un vieil enchanteur génial et cruel. Sa méthode consiste à endormir et à stériliser un lieu qu'il adopte et dont il suce la sève. Il s'y loge comme une araignée au centre de sa toile. (p. 98)

Vous êtes Merlin l'enchanteur, un vieillard cruel et fourbe (...) Vous sucez le sang et la sève. Votre pouvoir est négatif. La vérité vous répugne. Vampire et sacrilège, vous ne quittez un lieu qu'après l'avoir réduit en poudre. (p. 112)

Merlin est donc un personnage double et qui plus est, dédoublé dans une relation traditionnelle au théâtre du maître et du valet, Ginifer. Ce personnage pittoresque de démon, comme issu des *Mille et une nuits* puisqu'il a été délivré par Merlin alors que Clingsor l'avait enfermé dans une bouteille, est désigné comme «page», «factotum», «complice» tandis qu'il appelle Merlin «patron»<sup>23</sup>. Merlin apparaît encore implicitement sous d'autres masques, avatars possibles de ses métamorphoses : comme possesseur du Château Noir de Clingsor, il est un double de cet autre enchanteur<sup>24</sup>. On peut aussi voir un avatar de Merlin dans l'adversaire invisible de Lancelot aux échecs, qui apparaît dans le rêve de Ségramor sous la forme d'«un jeune seigneur habillé d'écarlate, coiffé d'écarlate, botté d'écarlate, et si beau, si beau, qu'il n'existe nulle part de femme si belle»<sup>25</sup>, et qui sera apparenté au diable par Lancelot : «Je pense que ton beau joueur ressemble au diable.» (p. 124)

Les «gants de peau blanche» tachés de sang que Ségramor voit portés par ce personnage dans son rêve l'identifient encore à l'étrangleur de son faucon<sup>26</sup>.

Ces multiples identités contribuent à dresser un portrait très négatif de Merlin en faussaire, et accentuent dans un registre malfaisant et démoniaque le personnage médiéval de l'enchanteur. «Il n'a pas le beau rôle dans ma pièce», observe Cocteau<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> Selon Galaad, p. 84.

<sup>21</sup> Selon Galaad, p. 112.

<sup>22</sup> Arthur le désigne ainsi : «mon cher ministre» p. 90, «notre alchimiste» p. 99, «mon alchimiste» p. 100, «Merlin, notre aumônier et notre astrologue» p. 102.

<sup>23</sup> Voir p. 82.

<sup>24</sup> «Le roi ignore que le Château Noir est à moi» p. 114.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 123.

<sup>26</sup> Lancelot rêve qu'«une méchante main gantée de blanc étouffait (s)on petit faucon sur ton épaule» (p. 122).

<sup>27</sup> Cité par M. Schneider, article cité, p. 262.

### *Merlin faussaire dramaturge*

Cette caractérisation très négative de Merlin comme acteur polyvalent et faussaire de son identité se double d'une figure complémentaire, celle du faussaire dramaturge.

#### LA FABRICATION DE FAUX PERSONNAGES ET LA DIRECTION D'ACTEUR

Cocteau exploite les pouvoirs magiques de Merlin à métamorphoser autrui (illustrés par exemple dans les textes médiévaux dans l'épisode où Uther prend les traits du duc de Tintagel pour tromper son épouse) dans les métamorphoses successives de Ginifer en faux Gauvain, fausse Guenièvre et faux Galaad. C'est le vrai Galaad qui dénonce ce procédé :

Et voilà son jeune domestique, Ginifer, un petit démon auquel il a le pouvoir de donner les formes qu'il veut et qu'il dresse à cet usage. (...) Vous êtes en présence d'une fausse reine, suscitée par ce maître imposteur (...). (p. 135-136)

La métamorphose est évoquée dans un vocabulaire théâtral : « J'appelle costume une apparence qui n'est pas la tienne et que tu tiens de mon seul pouvoir », explique Merlin à Ginifer<sup>28</sup>. Le registre de l'enchantement, avec l'hypnose, permet d'évoquer la fonction de dramaturge qui distribue des rôles à un acteur qu'il dirige. Ainsi, les explications à Ginifer sur son rôle de faux Gauvain sont encadrées par deux didascalies - « Il l'endort. » et « il (Ginifer) se réveille en sursaut de son hypnose »<sup>29</sup> - entre lesquelles Merlin décrit longuement au futur le scénario qui suivra la réussite de l'épreuve du siège périlleux : le faux Gauvain devra se lever et appeler les chevaliers à suivre le faux Graal que Merlin fera apparaître<sup>30</sup>. Une autre direction d'acteur, caricaturale cette fois, apparaît lorsque le faux Gauvain gambade autour d'Artus en criant « Vive l'oncle Artus ! Vive la quête du Graal ! Vive l'oncle Artus ! »<sup>31</sup> :

Merlin, *s'approchant de lui et le pinçant*. – Imbécile, tu en fais trop.

L'ingéniosité de ce dispositif du « rôle invisible », évoqué par Cocteau dans la préface<sup>32</sup> et les Notices préliminaires, selon lequel « le personnage de Ginifer n'existe que par les acteurs jouant les personnages de la pièce dans lesquels il s'incarne »<sup>33</sup>, décline l'« engin » du Merlin médiéval sous la figure inédite du metteur en scène.

<sup>28</sup> CTR, p. 87.

<sup>29</sup> CTR, p. 85-86.

<sup>30</sup> CTR, p. 85-86.

<sup>31</sup> CTR, p. 107.

<sup>32</sup> « Ce personnage n'apparaît que sous la forme de ceux en lesquels le pouvoir de l'enchantement l'incarne », CTR p. 72.

<sup>33</sup> CTR, p. 76. « Le personnage de Ginifer n'existe que par les acteurs jouant les personnages de la pièce dans lesquels il s'incarne ». Un jeu similaire apparaît dans *La Machine à écrire*, avec les deux jumeaux, Pascal et Maxime, incarnés par un seul acteur et source d'illusions trompeuses.

## MAUVAIS METTEUR EN SCÈNE D'UN MAUVAIS ACTEUR

Mais Merlin apparaît comme un mauvais magicien et un mauvais metteur en scène. En effet, il peut « changer l'aspect mais non pas l'âme »<sup>34</sup>. Les incarnations de Ginifer en faux Gauvain, fausse Guenièvre ou faux Galaad s'avèrent imparfaites : l'expression et les gestes trahissent Ginifer sous le masque. Ainsi sa mauvaise prononciation des x, ses « ouais »<sup>35</sup> ou son comportement grossier sous les traits de Guenièvre qui ébahit Lancelot en buvant inconsidérément, trahissent le mauvais acteur qui ne parvient pas à jouer pleinement son rôle : « Ai-je mal joué mon nouveau rôle », demande Ginifer à Merlin<sup>36</sup>. Et de se plaindre : « Est-ce ma faute si vous me confiez des rôles trop difficiles ? (...) Je n'oublie pas les phrases apprises par cœur mais il y en a d'autres. Croyez-vous qu'on puisse improviser, tomber juste, avoir l'air naturel ? »<sup>37</sup>. Significativement, il est désigné à plusieurs reprises sous son masque de faux Gauvain comme « singe »<sup>38</sup>. Ginifer fait ainsi basculer les personnages qu'il doit incarner dans le registre grotesque. La scène où, démasqué, il conserve l'apparence de Guenièvre tout en assurant sa fonction de valet en grimpant sur un meuble pour attraper sur les ordres de Merlin une chauve-souris, radicalise cette dérive grotesque, justifiant les termes de « farce » et de « mascarade » employés ailleurs par Lancelot pour désigner les événements, et par conséquent la pièce<sup>39</sup>. Merlin apparaît donc comme un mauvais metteur en scène, agent d'un théâtre dans le théâtre qui manifeste et produit des troubles d'identification et d'identité, renvoyant au principe même de l'illusion théâtrale : l'incarnation dans un acteur d'un personnage. De même que les personnages ne cessent de se dire victimes d'un charme ou en train de dormir debout<sup>40</sup>, le spectateur est placé face à un mélange de réel et de fantasmagorie désigné comme artifice. Le décalage entre l'être et le paraître, entre le paraître et le dire, produit chez les interlocuteurs des faux personnages un trouble d'identification : « On dirait qu'un monstre a pris sa place et se moque de nous par sa bouche et ses regards », observe Blandine du faux Gauvain<sup>41</sup>. « Ce n'est pas elle » affirme Ségramor de la fausse reine. « C'est elle » rétorque Lancelot. « Oui, c'est moi, c'est bien moi » affirme la fausse reine<sup>42</sup>. Les

<sup>34</sup> C'est le constat de Galaad, *CTR*, p. 136.

<sup>35</sup> *CTR*, p. 127. Voir aussi : « (*Elle prononce : extraordinaire*) » p. 125 et p. 130 pour l'attitude dévergondée et grossière de la fausse Guenièvre. De la même manière, Blandine avait constaté à propos du faux Gauvain : « Il ne parle même plus une langue correcte », p. 91.

<sup>36</sup> *CTR*, p. 83.

<sup>37</sup> *CTR*, p. 136.

<sup>38</sup> Par Arthur (« affreux singe » p. 107) qui l'appelle aussi « beau singe » (p. 101), « mon petit singe » (p. 111), le traitant comme son bouffon. La didascalie indique qu'il est « *recroquevillé sur ses épaules comme un singe* » lorsqu'il est juché sur les épaules de Merlin p. 116.

<sup>39</sup> *CTR*, p. 126 et 140.

<sup>40</sup> « On dirait que Gauvain et lui sont victimes de quelque sortilège » (Blandine p. 92). « Ce château dort debout et nous sommes ses rêves » (Lancelot p. 94). « nous vivons un rêve » (Ségramor p. 121 dont les rêves interfèrent avec ceux de Lancelot et mélangent « le réel et la fantasmagorie » p. 123). « Il m'arrive de rêver que je rêve » (Artus p. 161).

<sup>41</sup> *CTR*, p. 91.

<sup>42</sup> *CTR*, p. 125.



fautes de jeu de Ginifer produisent un malaise et jettent le trouble notamment chez Lancelot qui aime la reine et chez Blandine à qui Gauvain est promis. De la même manière, cette pièce peut jeter le trouble chez le spectateur dans l'identification des différents personnages joués par un même acteur.

#### ORGANISATEUR D'EFFETS SPECIAUX

Merlin apparaît encore comme metteur en scène en organisant des effets spéciaux. Outre les enchantements du Château Noir, comme l'échiquier dont les pièces jouent seules, les portes qui s'ouvrent ou les tables qui apparaissent de façon merveilleuse, Merlin met en scène un faux Graal en falsifiant la scène du siège périlleux sous la forme d'un coup de théâtre.

J'ai préparé l'attaque. À peine l'épreuve aura-t-elle réussi que la salle s'emplira de ténèbres, une lueur circulera de cette porte à cette fenêtre et tu entendras une voix inhumaine : « Le Graal vous quitte, le Graal vous abandonne. Si vous ne voulez pas le perdre, suivez le Graal » (p. 85).

En effet, lorsque Galaad a réussi l'épreuve, intervient ce scénario annoncé et décrit dans une didascalie :

À ce moment les ténèbres envahissent la scène, un signe lumineux flotte sur la tête des chevaliers, se dirigeant de la porte du fond vers la fenêtre. (p. 105)

Merlin, ici éclairagiste, réussit son effet puisque, à l'aide du faux Gauvain, il réussit à faire partir les chevaliers.

Merlin incarne donc bien dans la pièce la figure du dramaturge, avec ses réussites, ses échecs et ses imperfections, en partenariat avec l'acteur qu'est Ginifer. On retrouve cette figure du maître, « prince du mensonge » dans *L'impromptu d'Alice*, avec Vaste dont le serviteur est nommé Champagne. Destiné à introduire *On ne badine pas avec l'amour*, ce court texte décline la même problématique du théâtre illusoire et dénoncé comme tel, en faisant surgir dans le jeu une dame spectatrice et le régisseur, tandis que « l'acteur qui joue Champagne » proteste. Le régisseur finit par s'excuser, affirmant que « cette pièce restera donc un rêve » et qu'on jouera à la place la pièce de Musset<sup>43</sup>.

#### *Les voix de l'enchanteur*

Au-delà de ce jeu convenu mais efficace du théâtre dans le théâtre introduit par Merlin, il semble que Cocteau ait pu être séduit par le personnage pour d'autres raisons, et notamment le motif de la voix de l'enchanteur, qui apparaît comme une voix séduisante mais ambiguë. La pièce décline ainsi différentes voix enchanteresses, merveilleuses ou magiques.

<sup>43</sup> Voir Pléiade, p. 659-671 et « Mensonges et merveille », Serge Dieudonné, *Cahiers Jean Cocteau*, IX, p. 97-100 : « le Poète relaie le Menteur, et par la seule vertu de son verbe, construit des simulacres et y fait croire », p. 98.

*Le souffleur*

À l'occasion, Merlin assure la fonction de souffleur du texte de Ginifer. Dans la scène d'hypnose, il lui souffle ainsi son texte. Ginifer le répètera quasiment à l'identique<sup>44</sup> :

Le faux Gauvain – Que le faux Gauvain de lève.

Merlin – Et s'écrie : « Bel oncle ! Messieurs ! Laissons-nous partir le Graal ? Resterons-nous comme des vieilles femmes sans le suivre et sans éclaircir le mystère ? Pour moi, je le veux suivre et regarder enfin face à face. Je propose de nous mettre en quête. Je propose la quête du Graal. (p. 86)

Le faux Gauvain, *il se dresse et crie*. – Bel oncle ! Mes seigneurs ! Laissons-nous partir le Graal ? Resterons-nous comme des vieilles femmes sans le suivre et sans éclaircir le mystère ? Pour moi, je le veux suivre et regarder enfin face à face. Messieurs, je propose de nous mettre en quête ! Je propose la quête du Graal. (p. 105)

Or on se souvient de la désignation stratégique du trou du souffleur près duquel prend racine l'arbre généalogique du décor, dont J. Joly souligne le caractère original<sup>45</sup>. La question de l'origine obscure, traitée sur le plan de la filiation douteuse pour Arthur de Ségramor et Blandine, qui décline le motif de la paternité obscure du Merlin médiéval, est aussi pertinente pour la source obscure de la pièce, dont les hypotextes sont escamotés- on y reviendra- et déformés, ou plus généralement pour la question de la parole. Le lecteur averti songe au motif de la voix d'outre-tombe. Dans la version médiévale cruelle de l'enserrement<sup>46</sup>, la voix de Merlin enfermé dans un tombeau par la traîtresse Viviane continue malgré tout de se faire entendre, comme en témoignerait aussi le *Conte du Brait*. Guillaume Apollinaire, que Cocteau admire et évoque précisément comme enchanteur<sup>47</sup>, se saisit d'ailleurs de ce motif dans *L'Enchanteur pourrissant* où le je du dernier chapitre, « Onirocritique », peut se lire comme la voix de Merlin, double du poète, libérée de sa prison, voix enchanteresse transcendant l'espace, le temps et les limites de la subjectivité<sup>48</sup>. Cocteau, à travers la voix occultée du souffleur, mobilise différemment le motif qui pourrait figurer la voix souterraine de l'auteur, aux origines obscures. La cave (à

<sup>44</sup> Je souligne les variantes.

<sup>45</sup> Voir la note 32 dans « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », *CAIEF* 47, 1995, p. 135-168 (p. 146). Elle oppose ce motif de décor aux vitraux, coffres, torches ou tapisseries qui apparaissent souvent dans d'autres adaptations arthuriennes.

<sup>46</sup> Non pas celle de la tour d'air et de la prison d'amour de la Vulgate, mais celle du Merlin du pseudo Robert de Boron. Voir *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal*, trad. E. Baumgartner, Stock/Moyen Âge, 1980 et 1991.

<sup>47</sup> « Guillaume Apollinaire nous a enchantés, une fois pour toutes » : c'est la première phrase qui ouvre la section Apollinaire, *Cahiers Jean Cocteau*, IX, p. 188-194.

<sup>48</sup> Voir mon article, « L'enserrement de Merlin selon Apollinaire : 'le bonheur d'un antiquaire' ? », dans *L'Homme dans le texte. Mélanges offerts à Stoyan Atanasov à l'occasion de son 60<sup>e</sup> anniversaire*, Presses Universitaires de Sofia, Saint Clément d'Ohrid, 2008, p. 269-278.

vins ?) où Ginifer était enfermé semble décliner la cavité qui sert de tombeau à Merlin et illustrer une autre résurgence d'un monde souterrain<sup>49</sup>.

### *La voix du faux Graal*

La voix de Merlin trouve aussi un avatar dans la « Voix du faux Graal ». Or Arthur la trouve suspecte et soupçonne « quelque diablerie, quelque fausse piste pour tromper Blancharmure et l'écarter du vrai chemin »<sup>50</sup>. Cette voix est en effet un leurre, et l'image pittoresque employée par Galaad pour la désigner – « Cette voix d'outre-tombe comme fromage dans un piège à rats » (p. 108) – la rattache explicitement à la voix d'un Merlin médiéval mis au tombeau mais en la transposant dans un registre burlesque. La voix de Merlin à travers celle du faux Graal, est une fois de plus associée à l'artifice, au faux, sirène dont il faut se défendre.

### *La parole magique*

Un autre aspect de la voix de l'enchanteur apparaît dans les formules magiques qui émaillent la pièce : la « formule du départ » récitée sur un mode incantatoire permet le déplacement de Merlin et Ginifer du château d'Arthur au château de Clingsor.

Cette formule, d'abord lente, se débitera de plus en plus vite jusqu'à atteindre une vitesse mécanique. (p. 116)

Merlin prononce une formule plus brève en envoyant sa chauve-souris en émissaire à Arthur<sup>51</sup>, puis une autre formule pour métamorphoser la fausse reine en cheval<sup>52</sup>. D'autres personnages s'arrogent ce pouvoir : Ginifer, par un pragmatisme dont il sera châtié par la suite, en prononçant une formule magique, fait apparaître une table chargée de victuailles au Château Noir<sup>53</sup>. Quant à Galaad, grâce à la fleur qui parle, sorte de magnétophone végétal, il renvoie par magie Ségramor et Lancelot au château d'Arthur<sup>54</sup>. Ces formules, toutes répétitives et caricaturales qu'elles soient, représentent une parole performative et efficace. La formule de Merlin lors de l'envoi de la chauve-souris, souligne cette toute puissance de la parole :

Par le chemin de la parole  
Porte ma lettre où je veux. (p. 138).

En ce sens, la parole magique de Merlin représente un pouvoir de la parole, mais dégradé dans un registre bouffon.

<sup>49</sup> Milorad fait cette observation dans une perspective psycho-critique, sans la lier au motif de la voix d'outre tombe, article cité p. 270.

<sup>50</sup> *CTR*, p. 108.

<sup>51</sup> *CTR*, p. 138.

<sup>52</sup> *CTR*, p. 147.

<sup>53</sup> *CTR*, p. 130.

<sup>54</sup> *CTR*, p. 142-144.

*Incarnations trompeuses de la voix ou l'acteur en enchanteur diabolique*

Autant que Merlin, Ginifer représente aussi un pouvoir de la voix falsifiée, destinée à faire illusion. Si l'imitation et le jeu ne sont pas parfaits, il réussit au moins temporairement à leurrer ses interlocuteurs et plus particulièrement Arthur, que le faux Gauvain séduit davantage que le vrai par sa fantaisie. Il reconnaît en outre un véritable plaisir du jeu, du moins dans le rôle de Gauvain :

Le faux Gauvain – Pour une fois que vous m'avez fait prendre une forme qui me plaise, il est normal que j'en profite. Et je me plais beaucoup en Gauvain. (p. 87)  
Merlin – (...) Cesse de contempler ce costume avec une frivolité répugnante. (p. 87)

Le pouvoir de séduction attribué à Ginifer renvoie au pouvoir de séduction de la voix de l'acteur et à son jeu. Or Ginifer est désigné comme « apprenti sorcier »<sup>55</sup>, « monstre »<sup>56</sup>. « Elle est possédée. Elle a le diable au corps », observe Lancelot de la fausse Guenièvre<sup>57</sup>. C'est, dans la lignée médiévale, associer le jeu et l'artifice théâtral au diabolique. Cocteau s'amuse ainsi à amplifier le jeu des apparences et des voix discordantes, jeu centré sur Ginifer, en mettant en scène des personnages qui s'imitent les uns les autres : ainsi du faux Gauvain qui imite le roi qui le cherche<sup>58</sup>, de Merlin imitant ironiquement Ginifer<sup>59</sup>, d'Arthur imitant Guenièvre appelant Lancelot dans son lit (ce qui amène le meurtre de Lancelot). La substitution finale au couple formé par Guenièvre et Lancelot, de Blandine et Ségramor dans l'alcôve du lit, participe d'un même brouillage identitaire des personnages et acteurs, déjà installé par le rôle invisible de Ginifer. En cela, la pièce mérite bien d'être définie comme « machine de sorcellerie »<sup>60</sup> dans laquelle l'acteur fait figure d'enchanteur diabolique instaurant un trouble chez les spectateurs.

*Voix désincarnées : les voix off*

Symétriquement aux incarnations physiquement trompeuses de la voix, Cocteau mobilise des voix désincarnées sous la forme de voix off, qui se rattachent aussi à l'archétype de la voix d'outre-tombe. De telles voix se rencontrent dans d'autres pièces de Cocteau comme *La Machine infernale* ou *Les Mariés de la Tour Eiffel*<sup>61</sup>, mais aussi dans les romans arthuriens et d'autres réécritures théâtrales<sup>62</sup>.

<sup>55</sup> CTR, p. 164. « Figurez-vous que Gauvain n'était pas Gauvain, mais un apprenti-sorcier qui prenait sa forme. »

<sup>56</sup> CTR, p. 91 : « On dirait qu'un monstre a pris sa place ».

<sup>57</sup> CTR, p. 135.

<sup>58</sup> CTR, p. 82.

<sup>59</sup> « (Il l'imité). Où allons-nous ? », CTR, p. 137.

<sup>60</sup> Selon Ségramor, p. 139.

<sup>61</sup> « Deux phonographes humains, à droite et à gauche de la scène, comme le chœur antique », *Les Mariés de la Tour Eiffel*, p. 34. Ils racontent et assument parfois les dialogues entre des personnages qui miment leur rôle, comme lors de la rencontre du sphinx et de la jeune femme.

Dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, Cocteau mobilise des voix hors-scène dès l'ouverture où on entend d'abord Arthur appeler son neveu avant de le voir, ou encore hors-champ, comme celles d'Arthur et Lancelot qu'on entend derrière le rideau de l'alcôve lors du meurtre. Mais ce qui frappe, c'est surtout l'importance, alors novatrice<sup>62</sup>, des voix off. La première occurrence est celle de la Voix du faux Graal appelant les chevaliers à suivre la lumière entrevue. Elle inaugure une série d'autres voix, à commencer par les hallucinations auditives d'Arthur, tourmenté par le désir de savoir si Lancelot et Guenièvre le trompent :

Soudain, on entend ce que le roi entend lui-même, un dialogue chuchoté entre la reine et Lancelot.

Voix de la reine – Prends garde mon amour... Il rentre de la chasse... Il pourrait te voir....

Voix de Lancelot – Laisse-moi ta main. Montre-toi. Je t'aime....

Voix de la reine – Je t'aime. (p. 157).

Ce type de séquence est répété sept fois, et fait intervenir les voix de la reine, de Lancelot et du faux Gauvain, alternant avec les prises de parole d'Arthur. Ces voix peuvent s'entendre comme la projection mentale d'échanges imaginaires et redoutés par un Arthur angoissé, ou comme l'audition décalée dans le temps, et peut-être liée à une intervention magique de Merlin, d'échanges qui auraient véritablement eu lieu entre les protagonistes.

Les fées interviennent dans la pièce sous la même forme de voix off. Elles appellent Lancelot à prendre conscience de la supercherie dont il est victime au Château Noir, et à ne pas être leurré par la fausse Guenièvre qu'elles l'invitent à gifler.

On entend des voix babillardes, et douces, et très fraîches, très hautes : les fées.

Les fées (...). – Lancelot du Lac, observe la reine, Lancelot du Lac ! Ce n'est pas la reine ! Observe la reine ! Ce n'est pas la reine ! Lancelot du Lac ! (p. 134)

Elles interviennent à nouveau en prenant la parole trois fois après le meurtre de Lancelot, en immobilisant Artus par un charme et en ordonnant à Lancelot d'emporter la reine et de l'épouser, phénomène merveilleux rapporté par la reine comme une mort douce par enfoncement dans le lac où l'attend Lancelot :

Les fées – Lancelot du Lac ! Lancelot du Lac, la reine est à toi. Emporte la reine. Emporte la reine, Lancelot du Lac. (p. 162)

Les fées – Lancelot du Lac, du Lac, du Lac... (p. 163)

<sup>62</sup> Jehanne Joly, dans « Les adaptations théâtrales du corpus arthurien au XX<sup>e</sup> siècle en France », article cité, note leur fréquence dans la *Queste del saint Graal* (p. 141) et leur présence chez Ghéon et Roubaud (p. 141-142).

<sup>63</sup> La Notice de la Pléiade cite Robert Brasillach, critique de l'époque dans la *Revue universelle*, décembre 1937: « Nous avons déjà vu au cinéma un personnage muet réfléchir pendant que s'échangent à voix basse des paroles prononcées par des invisibles. Mais nous ne l'avons jamais vu au théâtre », p. 1709.

Les fées – Lancelot du Lac, la reine est à toi, épouse la reine, épouse la reine, la reine est à toi, la reine est ta reine, Lancelot du Lac.

Les fées se voient ainsi dotées de voix désincarnées, qui créent une atmosphère mystérieuse. Leurs voix, si elles peuvent aussi s'entendre comme celles de la conscience de Lancelot, restent magiques non seulement dans leur modalité d'intervention off, mais dans l'action qu'elles autorisent, l'union des amants morts dans un au-delà aquatique.

Enfin, les voix off des oiseaux, qui vont crescendo<sup>64</sup> au dénouement pour illustrer la renaissance du château au départ de Merlin, clôturent la pièce à la manière de voix mystérieuses que Ségramor est chargé de traduire :

Ségramor – Attendez... (Il ferme les yeux, penche la tête attentif, les cris des oiseaux redoublent) Ils disent...

Ils disent : Paie, paie, paie, paie, paie, paie, paie. Il faut payer, payer, payer. Paie, paie, paie, paie, paie, paie, paie. Il faut payer, payer, payer. Paie, paie, paie... (p. 176)

Ces voix qu'on pourrait penser lyriques annoncent un processus douloureux de sacrifice pour solder un passé difficile. Elles émanent d'un ailleurs spatial, quoique plus familier que celui des fées.

La fleur qui parle offre un dernier exemple où la voix n'est pas exactement désincarnée mais incarnée de façon merveilleuse dans le règne végétal. Inspirée selon la préface d'un fait divers, une plante émettant des ondes en Floride, mais selon des dires ultérieurs, tirée d'Agatha Christie<sup>65</sup>, elle « est à la fois le microphone et le phonographe »<sup>66</sup> :

Baudemagu, le roi sorcier (...) nous envoie à sa place une fleur qui parle. (...) Cette fleur inouïe possède la propriété de retenir les paroles qu'on prononce devant elle. La fleur les répète ensuite après pour peu qu'on presse la tige (...) (p. 100)

Elle restitue ainsi la voix de son propriétaire, le roi Baudemagu<sup>67</sup>, qui l'envoie à sa place, puis elle enregistre grâce à l'intervention subreptice et traître de Ginifer, la formule du transport magique, qui permettra ensuite à Galaad de renvoyer Ségramor et Lancelot de la même manière au château d'Arthur<sup>68</sup>. Outre sa fonction dramaturgique de pièce à conviction et de machine de téléportation, cette voix s'inscrit bien dans la série des voix désincarnées qui décline les voix merveilleuses ou magiques.

<sup>64</sup> « *Le chant des oiseaux augmente* », souligne une didascalie, *CTR*, p. 175.

<sup>65</sup> Cocteau propose cette autre référence dans « Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau*, X, p. 262b : « Quant au thème du disque accusateur, il vient tout droit du Meurtre de Roger Ackroyd, de la grande dame du crime, Agatha Christie ».

<sup>66</sup> *Cahiers Jean Cocteau*, X, p. 262.

<sup>67</sup> *CTR*, p. 103.

<sup>68</sup> Voir *CTR*, p. 114 et 142.

Il est frappant de voir que toutes ces voix sont sous le signe de la répétition : répétition de paroles dites pour la fleur, répétition d'un texte pour l'acteur et le souffleur, répétition stylistique pour le faux Graal, les fées et les oiseaux, et répétition en antépiphore ou en miroir pour les fées plus nettement encore que pour le faux Graal. Toutes ces voix émanent d'un ailleurs occulté : trou du souffleur, espace-temps antérieur de l'amour adultère ou espace intérieur de la conscience, espace féerique de l'au-delà, espace extérieur hors-scène de la nature. Seule la fleur qui parle, substitut de la machine chère à Cocteau, incarne sur scène la parole dans un registre merveilleux. Si Cocteau a été séduit par le matériau arthurien et la figure de Merlin, c'est vraisemblablement aussi pour ce motif de la voix, qui supporte une double interrogation sur la voix théâtrale et la voix poétique, dans leur rapport à la vérité et au factice.

### *Merlin, double de Cocteau ?*

La figure du faussaire est aussi assumée dans la préface par Cocteau en personne. Elle demande à être articulée au travail de la réécriture et invite à s'interroger sur une autre articulation, celle du poète et du dramaturge.

#### *Cocteau faussaire : une genèse fabulée de la pièce ?*

Dans sa préface, comme dans des interviews, Cocteau rapporte que cette pièce est comme le fruit d'une révélation : la matière lui en serait apparue soudainement, un matin, dans une période de maladie, alors qu'il ne connaissait rien aux romans arthuriens.

Je m'éveillai un matin, déshabitué de dormir, et j'assistai d'un bout à l'autre à ce drame dont l'intrigue, l'époque et les personnages m'étaient aussi peu familiers que possible. (p. 72)<sup>69</sup>

L'état dans lequel cette pièce lui aurait été donnée correspond à ce que les textes médiévaux nomment la *dorveille*, « comme il nous arrive, malades, le matin, de prolonger nos rêves, de barboter entre chien et loup et d'inventer un monde intermédiaire »<sup>70</sup> ; il n'est pas sans entrer en écho avec ces états indéterminés dans lesquels baignent les personnages de la pièce, et s'inscrit ainsi dans la problématique paradoxale du vrai et du faux. À la manière du topos du songe dans la littérature médiévale, ce dispositif semble dédouaner l'auteur de la paternité de son texte. Cocteau le fait remarquer, tout en mobilisant un autre topos, celui de l'humilité :

Qu'on ne cherche pas une louange indirecte dans le fait que je m'en rends irresponsable. L'inspiration n'arrive pas nécessairement de quelque ciel. (...) Le rôle du poète est humble. Le poète est aux ordres de sa nuit. (p. 71-72)

<sup>69</sup> Dans *Le cordon ombilical* (1962), le propos est repris : « Les héros des *Chevaliers de la Table Ronde*, qui m'étaient complètement étrangers, firent irruption dans la chambre de la rue Vignon », cité dans la notice *Pléiade*, p. 1704.

<sup>70</sup> *CTR*, p. 72.

(...) toute l'œuvre me fut donnée, je le répète, par moi-même. Il ne faut voir dans ce don aucun privilège. (p. 72)

Ce déni des hypotextes laisse perplexe : il fallait que Cocteau ait lu ou entendu des récits arthuriens pour en tirer ne serait-ce que les noms des personnages et le motif de l'adultère entre Lancelot et Guenièvre ou celui du siège périlleux, comme ne manque pas de le faire remarquer ironiquement l'un des premiers critiques de l'époque, Robert Kemp<sup>71</sup>. Or Cocteau prétend s'être documenté après coup :

Une fois la pièce écrite, je me documentai, et me trouvai en face de mes fautes de fabuliste et je décidai de m'y tenir. (p. 72).

Il indiquera à M. Schneider quelques sources, mais toujours dans la même logique rétrospective :

Quand j'ai écrit *Les Chevaliers*, je n'avais lu que *Tristan et Iseut*. Une fois la pièce achevée, pour confirmer certains détails, j'ai avalé coup sur coup les *Romans de la Table Ronde* dans la version Boulenger, *La Queste du Graal* dans celle de Pauphilet et *Perceval le Gallois* dans celle de je ne sais qui.<sup>72</sup>

Les critiques ont identifié cette dernière référence comme la version de Wolfram von Eschenbach. Qu'il y ait une part de vérité dans les affirmations de Cocteau sur les deux temps de l'invention de la pièce et son contexte onirique est bien possible<sup>73</sup>, mais il est aussi évident que la préface en offre une genèse en partie fabulée.

*Cocteau faussaire ou « l'inexactitude même » et les « fautes de fabuliste »*<sup>74</sup>

Cocteau se donne d'ailleurs comme un faussaire qui s'assume à l'égard de ses sources dans sa préface :

(...) il serait fou de s'appuyer sur la fable et sur l'exactitude, la source d'une œuvre de cet ordre étant l'inexactitude même et l'exactitude n'y trouvant plus sa place que sous les formes secrètes du nombre, de l'équilibre, des perspectives, des poids et mesures, des *charmes*... (p. 71)

(...) je me trouvai face à mes fautes de fabuliste et décidai de m'y tenir. (p. 72)

La filiation inédite de Galaad, « fils de Lancelot et de Mélusine »<sup>75</sup>, est à cet égard emblématique des procédés de la réécriture. Il ne s'agira pas ici de partir en

<sup>71</sup> *Le Temps*, 25 octobre 1937.

<sup>72</sup> « Cocteau et le Moyen Âge », article cité, p. 261.

<sup>73</sup> Igor Markevitch témoigne que Cocteau « l'écrivit avec une vitesse extraordinaire, en quatre nuits. Certes il retravailla les détails, mais tout était là dès le premier jet », cité dans *La Pléiade*, p. 1704. Si les datations sont « manifestement erronées », la distinction entre « le temps de la révélation de celui de l'écriture » semble exact, selon la notice p. 1704.

<sup>74</sup> *CTR*, p. 71.



quête des sources<sup>76</sup>, dont je n'évoquerai que quelques aspects. Ainsi Cocteau marie librement le *Lancelot en prose*, source indirecte via *Les Romans de la Table Ronde* de Jacques Boulenger pour le trio adultère, le procès de Jeanne d'Arc pour le nom de Ginifer<sup>77</sup>, *Parsival* pour le nom du faucon Orilus, à l'origine celui de l'ami de la demoiselle de la tente victime du jeune niais. S'il reprend des motifs comme le siège périlleux<sup>78</sup>, les échecs magiques<sup>79</sup> ou surtout le scénario de la fausse Guenièvre<sup>80</sup>, il n'hésite pas à opérer des déplacements : ainsi la blessure qui frappait le père dans les textes médiévaux frappe-t-elle désormais le fils en la personne de Ségramor, blessé pour avoir tenté l'épreuve du siège périlleux<sup>81</sup>. Le dénouement du trio adultère est nouveau, avec le meurtre de Lancelot par Arthur, qui fait tourner la pièce au drame et adjoint aux éléments burlesques une tonalité tragique. Arthur, tourmenté par la jalousie, demande à Guenièvre d'écrire un mot de rendez-vous sur sa porte pour Lancelot, et s'installe dans le lit de la reine. Guenièvre, persuadée que Lancelot est loin, se prête au jeu. Or Lancelot, revenu par la magie de la fleur, est leurré par Arthur, qui le tue d'un coup de poignard. Le désespoir d'Arthur, qui s'interroge sur

---

<sup>75</sup> Galaad l'affirme p. 98.

<sup>76</sup> Dès les premiers critiques, le lien avec l'adaptation de Boulenger avait été fait. Voir Robert Kemp, *Le Temps*, 25 octobre 1937. Voir, pour l'analyse des variations par rapport aux sources, Robert Baudry, « Le *Lancelot-Guenièvre* de Jean Cocteau ou les avatars du Mythe. Amours, sosies et substitutions », dans *Cahiers de Recherche Médiévale*, 2, 1996, p. 37-49. Il suggère pour l'origine de Ginifer, une variation sur la thématique du sosie associée à Guenièvre dans le roman médiéval, mais aussi un doublon étymologique du nom de la reine.

<sup>77</sup> Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Âge », *Cahiers Jean Cocteau*, X, p. 259-265.

<sup>78</sup> *Le Lancelot du Lac*, éd. Micha VI, 34-39, p. 21-23, en donne un exemple avec la mort de Brumant l'Orgueilleux. Cocteau a pu lire directement dans *La Queste de Pauphilet* ou chez Boulenger (*Les Romans de la Table Ronde*, Plon, 1941) la création du siège et l'engloutissement de Moïse (p. 74) et la réussite de l'épreuve par Galaad p. 324 sq. Il semble lui reprendre les phénomènes lumineux (« un coup de tonnerre éclata, puis un rayon de soleil traversa les verrières » p. 325) et le départ en quête qui suit, au désespoir du roi et de la reine que les chevaliers quittent.

<sup>79</sup> *Le Lancelot du Lac* t. IV éd. Micha, p. 291-2, rapporte comment seul Lancelot parvient à gagner sur un échiquier magique dont les pièces jouent seules.

<sup>80</sup> Voir *Lancelot du lac*, éd. M.-L. Chénierie, Lettres gothiques t. II, p. 611 sq. et t. III *La fausse Guenièvre*, éd. F. Mosès. L'éditeur résume ainsi l'histoire : « (...) la reine est accusée de haute trahison : elle ne serait pas l'épouse du roi, ni la reine du royaume de Logres, mais une bâtarde, née des amours du roi de Carmélide et de la femme de son sénéchal, substituée pendant la nuit de noces à l'héritière légitime, par la fraude et par la violence. Il n'est pas étonnant que les deux Guenièvre, qui sont des demi-sœurs se ressemblent. Une demoiselle de Carmélide se présente, qui prétend que sa maîtresse est la vraie reine et demande justice. L'affaire doit être jugée (...). Mais le roi Arthur, qui tombe chaque jour davantage sous la coupe de la fausse Guenièvre, ne veut pas se séparer d'elle. Il exile la reine. (...). Les yeux du roi s'ouvrent enfin. Quoique toujours amoureux de la fausse Guenièvre, il rappelle la reine et obtient d'elle le retour de Lancelot (...) », p. 9-10.

<sup>81</sup> J. Boulenger rapporte le coup dont est victime Mordrain pour avoir tenté de voir le Graal, p. 74.

la fidélité de Guenièvre et sa paternité envers Blandine et Ségramor<sup>82</sup>, rend le personnage pathétique et humain, d'autant qu'il regrette ensuite son accès de folie, demande pardon à Lancelot et reconnaît *post mortem* la légitimité du couple que forment Lancelot et Guenièvre<sup>83</sup>. La transfiguration et l'assomption des amants, inversée en descente dans le lac par la vision de Guenièvre, est totalement « extrapolée » à partir du mythe de Tristan et Yseut, seule lecture assumée, avec le motif de l'union des amants au tombeau. Le traitement des personnages est aussi libre : s'opère, on l'a vu, pour le personnage de Merlin une trans-valorisation<sup>84</sup> négative tandis que Ginifer ou Blandine sont de nouveaux personnages. L'intrigue elle-même, qui repose sur l'échec de Merlin et la fin des illusions pour Arthur, apparaît comme une variante de la guérison du Roi pêcheur par la venue d'un élu, mais dans un registre ambigu, car la fin n'a rien d'une euphorie : si Ségramor est guéri, si Blandine retrouve son fiancé Gauvain, c'est désormais Arthur qui est blessé et Galaad est reparti.

Cocteau s'approprie donc très librement le matériau arthurien, qu'il enrichit d'éléments extérieurs comme la fleur qui parle ou de dispositifs chers au théâtre comme le couple du maître et du valet. Il revendique la posture de la trahison<sup>85</sup> et de la falsification, que C. Bones analyse de façon judicieuse en rapprochant Cocteau et Ginifer :

In the *Chevaliers de la Table Ronde*, authorial figure and dramatic character appear to share a common approach to the imitation of pre-established models. Confronted with the alterity of their exemplars, Cocteau and Ginifer appropriate only the outer shell, modifying and even undermining their exemplars at will. The dramatist and the demon, resisting the demand of authenticity, playfully subvert their sources and face similar consequences at the level of reception.<sup>86</sup>

Elle analyse ce parallélisme comme une même crise d'identité et d'incarnation chez l'auteur et le personnage<sup>87</sup>, l'un et l'autre se retrouvant dans la pratique de la déformation (grotesque ?) des modèles.

---

<sup>82</sup> Voir p. 156 particulièrement.

<sup>83</sup> « Je vous unirai, je vous bénirai », dit Arthur lorsqu'il se dégage du charme des fées qui l'a immobilisé, p. 163.

<sup>84</sup> Selon la terminologie de G. Genette dans *Palimpsestes*. C'est d'ailleurs cette dégradation du personnage de Merlin qui avait déplu à R. Kemp : « Je n'ai pas reconnu mes personnages (...) Que l'enchanteur Merlin, une des plus belles figures du Moyen Âge, soit ce vieux sorcier, ce vampire, j'en souffre ! », cité par Catherine M. Bones, dans « S/X Fictions of embodiment in Cocteau's *Chevaliers de la Table Ronde* », *The French Review*, LXXII, 4, 1999, p. 687-695 (693).

<sup>85</sup> On la retrouve chez un romancier contemporain comme Michel Rio, qui affiche une « scandaleuse appropriation, une trahison réduite dans l'espace, mais illimitée dans l'esprit, consistant à accaparer sans la moindre pitié une grande légende » dans la postface de *Merlin*, Seuil, 1989, p. 155.

<sup>86</sup> C. Bones, article cité, p. 693-694.

<sup>87</sup> « On another level, Ginifer translates the narrative of Cocteau's preface into the dramatic mode, recalling the author's alleged crisis of embodiment », p. 692.

*Merlin exorcisé : le poète contre le dramaturge ?*

Cocteau apparaît donc bel et bien comme un faussaire qui se reconnaît comme tel, et se rapproche ainsi de la figure de Merlin que l'on a dressée : celle de l'imposteur, maître des artifices et de la falsification, notamment celles du théâtre et de la réécriture. Son souci des trucages, marqué par les indications précises des notices, le rapproche encore d'un Merlin magicien :

Tout l'élément surnaturel du drame devra être mis en scène sans la moindre négligence et donner l'impression de réalisme. Je recommande au metteur en scène de confier à un spécialiste du truquage le subterfuge par lequel les échecs se meuvent sur l'échiquier. Il est indispensable que ces pièces d'échecs bougent et se redressent sous une forme visible et violente.

La chaise qui glisse et qui tombe, la table servie qui sort du mur, les portes qui s'ouvrent toutes seules, autant de problèmes qui ne peuvent se résoudre à la dernière minute et doivent être mis à l'étude très longuement et sérieusement. (p. 76-77)

Les didascalies du texte relaient son souci de l'illusion et de l'artifice, notamment la longue didascalie qui ouvre l'acte II. Comment concilier alors ces traits de double que revêt Merlin avec les traits négatifs et le sort du personnage ? Il faut se rappeler en effet qu'il est non seulement mis en échec dans la pièce, mais exilé par Arthur, insulté par Ginifer, et que Gauvain et Ségramor lui crachent au visage<sup>88</sup>. Outre une lecture de la pièce autour de l'expérience de la drogue, qui ferait de Merlin une figure de l'intoxication vaincue, il semble que Merlin incarne le dramaturge en tension avec le poète et que Merlin soit convoqué pour être exorcisé, comme si Cocteau mettait à distance ironique à la fois certains aspects du modèle arthurien médiéval et le modèle théâtral de la magie spectaculaire. Le ton humoristique et la présence du grotesque en sont les signes, désignant ainsi les ficelles faciles qui procurent malgré tout du plaisir, dans leur traitement caricatural même. La séduction dangereuse que Ginifer exerce sur Arthur marquerait les mêmes dangers de la tentation des artifices ludiques. L'enchanteur Baudemagu, avec sa machine parlante, pourrait être un autre double mis à distance, même si la fleur introduit un registre non pas burlesque mais poétique. Enfermée dans la répétition, elle n'est encore que l'écho d'autres voix. Yves-Alain Favre, en observant que « la légende qui entoure Cocteau le présente souvent comme un poète magicien », souligne l'ambivalence de la comparaison au magicien, que développe précisément la pièce :

Par magicien, on peut entendre l'illusion qui cherche à amuser et qui se livre à d'innocentes et gratuites facéties destinées à séduire un public plaisant. Mais ce mot désigne aussi celui qui a pouvoir sur le monde, qui peut intervenir dans le

---

<sup>88</sup> « Je l'exile », affirme Arthur p. 170, selon le souhait antérieur de Galaad (p. 169). « Sale bête ! Sale bête. Charogne ! Vieux bouc ! Vieux basilic ! Cochon, cochon, cochon ! » lui crie Ginifer p. 147. Pour l'attitude de Gauvain et Ségramor, voir p. 142.

déroulement des lois naturelles dont il modifie le cours et qui s'apparente donc au démiurge<sup>89</sup>.

Face au dramaturge et aux enchanteurs magiciens, il y a le poète, incarné par Galaad et Ségramor, figures plus intériorisées, voire souffrantes. Galaad fait figure de voyant, à la fois en démasquant l'imposteur et dans son rapport au Graal :

Je ne le verrai jamais. Je suis celui qui le fait voir aux autres (p. 174)

Je ne suis que poète. Je ne suis ni chevalier, ni roi. (p. 175).

Significativement, il affirme : « la magie me reste interdite »<sup>90</sup>. Le véritable Graal est d'ailleurs assimilé à l'amour, avec l'enchantement amoureux de Guenièvre et Lancelot et le parallélisme de construction entre Graal et amour : « Arthur – Le Graal était faux et l'amour me quitte. » (p. 162).

Quant à Ségramor, il a une blessure censée être incurable, mais qui sera pourtant guérie par l'arrivée de Galaad, et il est « poète et comprenant de naissance, par un étrange privilège, le langage des oiseaux »<sup>91</sup>. Cette faculté qui n'est pas sans rappeler celle du Merlin sauvage médiéval, mais aussi bien les pouvoirs d'Orphée, est mise en œuvre à la fin de la pièce par sa traduction du chant des oiseaux revenus sur la terre du château d'Artus. Le geste de Ségramor qui s'agenouille devant Galaad et leur échange en fait des doubles, mais dans le registre céleste pour l'un et terrestre pour l'autre :

Ségramor – Poète !

Galaad – Comme vous, Ségramor.

Ségramor – Hélas, je l'ai cru. Le siège m'a prouvé qu'il fallait en rabattre.

Galaad – Félicitez-vous au contraire. Peut-être vous arrive-t-il de regretter votre tâche. C'est par la moindre tache qu'on prend contact avec la terre. Mes armes sont sans tache et je ne peux prendre contact avec personne. (p. 175)

Galaad après une brève épiphanie disparaît, laissant Ségramor comme Arthur dans la conscience d'une perte et l'angoisse du quotidien. Le superbe isolement de Galaad et le doute de Ségramor apportent une touche douloureuse à la figure du poète. Aussi, autant qu'une opposition entre poésie noire, aidée par l'opium, « poésie par machine », et poésie blanche sans opium, respectivement incarnées en Merlin et Galaad selon Milorad<sup>92</sup>, on peut voir dans la pièce une opposition entre la pratique ludique d'un théâtre spectaculaire et merveilleux, voie facile d'une tentation qui serait repoussée, et la pratique plus difficile et intériorisée d'une poésie qui se rêve aussi comme un enchantement avec un poète medium ou oracle qui

<sup>89</sup> « Jeux et enjeux des images ; le seigneur de l'invisible », dans *Jean Cocteau aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 35-44 (35).

<sup>90</sup> *CTR*, p. 141.

<sup>91</sup> *CTR*, p. 102.

<sup>92</sup> « Rôle occulte de l'opium », p. 273.

« éclaire le mystère de l'existence »<sup>93</sup>. Cette opposition semble se doubler d'une approche distanciée d'un matériau médiéval séduisant mais facile.

À la manière d'un Michel Rio aujourd'hui, Cocteau se pose donc en remanieur affranchi face à l'héritage textuel médiéval. À la manière d'Apollinaire dans *L'Enchanteur pourrissant*, il se réapproprie librement le matériau arthurien pour réfléchir à la figure du poète, mais dans le choix d'une forme dramatique, là où Apollinaire optait pour l'hybride formel. Contrairement à Apollinaire, il s'empare de Merlin dans un double mouvement d'identification et de distanciation. Si la figure de l'enchanteur traverse bien sa poésie – « Jean chante » écrit-il dans *Blason-Oracle*<sup>94</sup>, texte intégralement écrit en calembours et manifeste poétique crypté-, il semble que Cocteau préfère la figure antique de l'oracle, qui fait advenir un sens au-delà des mots et promeut une poésie qui se veut rituel et incantation, plutôt que celle de l'enchanteur médiéval. Pour autant, Cocteau est sensible aux possibilités qu'elle recèle : Merlin lui permet de mettre en oeuvre une figure du dramaturge comme maître en artifices, figure à la fois séduisante et mise à distance, dans les possibilités de grotesque qu'elle recèle, et exploitée autour du pouvoir de la voix et de ses (dés)incarnations. Comme Julien Gracq dans *Le Roi pêcheur*, mais pour des raisons inverses, le succès n'est pas au rendez-vous. Là où Gracq élimine le merveilleux médiéval, Cocteau le mobilise pour en faire notamment une métaphore de l'artifice au théâtre. La presse de l'époque lui reprochera précisément l'excès de fantasmagorie de sa pièce<sup>95</sup> et les distorsions opérées sur le modèle arthurien, sans voir que cet excès et cette falsification, traités sur un mode ironique et distancié dans la pièce, participent d'un jeu d'autoportrait de l'auteur en dramaturge et poète, qui n'excluent pas une interrogation existentielle et littéraire aussi bien qu'une relecture des personnages du trio adultère à la lumière du mythe tristanien. Des critiques plus récents ont relayé la position des premiers spectateurs en voyant dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* une « œuvre poussiéreuse », d'un « auteur kitsch »<sup>96</sup>. Cocteau en 1944 envisageait une nouvelle mise en scène, après celle de 37. On peut regretter que cette pièce, passionnante, ne soit pas reprise dans le répertoire actuel et semble toujours souffrir de préjugés négatifs, peut-être précisément en raison de son utilisation ambiguë de ce que Michel Rio appelle le « bric-à-brac médiéval »<sup>97</sup>, oscillant entre comique et sérieux, grotesque et dramatique.

Fabienne Pomel

Université de Rennes 2

Centre d'Étude des textes Médiévaux (CELAM)

<sup>93</sup> Selon la formule de Y-A Favre, « Jeux et enjeux des images », article cité.

<sup>94</sup> Poème de « Trousse contenant douze poèmes de voyage », dans *Opéra*, 1925.

<sup>95</sup> Notice *Pléiade*, p. 1709.

<sup>96</sup> Selon Heinriche Dames. Voir Huguette Laurenti, « Espace du jeu, espace du mythe : la 'poésie de théâtre' selon Cocteau » dans *Jean Cocteau aujourd'hui*, op. cit., p. 133-143. L'auteur évoque une mise en scène par le Théâtre d'Ulm en 1980. Il faut se rappeler aussi que les surréalistes traitaient Cocteau de « faussaire de l'Avant-Garde », comme le souligne M. Décaudin dans l'ouverture de *Jean Cocteau aujourd'hui*, op. cit., p. 9.

<sup>97</sup> Postface d'*Arthur*, Seuil, 2001 (reprise du Magazine littéraire, décembre 1999), p. 168.